

Martin Luther und der Deal mit dem Heil

Wolfgang Ullrich

Manchem Gläubigen des 16. Jahrhunderts dürften die rasch an Macht gewinnenden Wortführer des Protestantismus ähnlich unheimlich und destruktiv erschienen sein wie heute einem liberalen Globalisierungsbefürworter die Gegner von Freihandel und offenen Grenzen. Immerhin richteten sich die Hauptkritikpunkte der Reformatoren, bei allen Unterschieden im Detail, gegen die damals weitverbreitete Praxis, das Verhältnis zu Gott als ein Kommerzium – als eine nach Belieben sehr enge oder ziemlich lockere Handelsbeziehung – zu begreifen. Egal ob die Protestanten sich gegen Ablasshandel und Werkheiligkeit zu stellen begannen, ob sie die Lehre der Transsubstantiation bestritten oder den Umgang mit sakralen Bildwerken kritisierten, in allen Fällen widersprachen sie der Idee, ein Gläubiger könne durch Geld, gute Werke oder direkte Kontakte zu vermeintlich Heiligem, letztlich also durch weltliche Aktivitäten und materiellen Einsatz mit Gott ins Geschäft kommen und in einen Heilszustand gelangen, ja höchster Gnade teilhaftig werden. Im Gegenteil errichteten die Protestanten eine strikte Grenze zwischen der irdischen Welt und dem Reich Gottes. Ein – durch und durch materielles – Bildwerk anzubeten, weil man heilige, überirdische Kräfte in ihm vermutet, ist somit ebenso verfehlt wie die Vorstellung, im Abendmahl verwandelten sich normales Brot und normaler Wein in den Leib und das Blut Christi und würden zum Wohl der Gläubigen spirituell aufgeladen. Jede Form von Austausch zwischen beiden Welten, ein wie auch immer gearteter Deal mit Gott ist innerhalb des Protestantismus vielmehr grundsätzlich ausgeschlossen.

Statt es so zu rekonstruieren, dass der Protestantismus vornehmlich aus der theologischen Empörung über die Profanierung Gottes zum Handelspartner seine Kraft und Legitimation gewann, liegt aber genauso eine gesellschaftspolitische Motivation nahe. Die Reformation ist dann die Bewegung, die den sozialen Frieden durch ein Religionsverständnis gefährdet sah, das es Reichen und Mächtigen viel eher als Menschen mit schlechteren sozioökonomischen Voraussetzungen erlaubte, Heilsgewissheit zu erlangen, weil nur sie im großen Stil mit Gott handeln und etwa als Käufer von Ablassbriefen oder Stifter von Kirchen auftreten konnten. Der Ablass werde, beklagte Martin Luther im Jahr 1518, „um der unvollkommenen und faulen

Christen willen“ propagiert, „die sich nicht freudig in guten Werken üben oder die frei von Leiden sein wollen“ – die also auf einem möglichst konfektionierten und sicheren Weg ihr gesellschaftliches Ansehen sowie ihr Selbstwertgefühl zu erhöhen suchen, um infolgedessen selbstbewusster auftreten, sich anderen überlegen fühlen und daraus nochmals größere Machtansprüche ableiten zu können.¹

Die vielen Ärmere konnten zwar gute Werke tun oder hoffen, durch die Anbetung von Heiligenbildern oder beim Abendmahl, in der Vereinigung mit dem Leib Christi, doch noch genügend Heilssubstanz zu sammeln, um später einmal von jenseitigen Höllenqualen verschont zu bleiben. Aber zu wirklicher Heilsgewissheit reichte es fast nie, vielmehr wuchs nicht nur die soziale Ungleichheit zwischen den Schichten der Gesellschaft, sondern auch eine allgemeine Unruhe, da jedes Tun in den Sog jener Handelslogik geriet und daraufhin taxiert wurde, ob und wie es die Erlösungschancen steigen ließe.

Der Protestantismus lässt sich daher als der Versuch interpretieren, die Menschen von dem Druck zu befreien, immer nur „Bonuspunkte“ sammeln und Heil als Leistung begreifen zu müssen. Zugleich hat er ihnen aber die Möglichkeit genommen, sich durch einen guten Deal mit Gott von Schuld freizukaufen und sogar ausdrücklich als gut, gottbegnadet, auserwählt zu erfahren. Vielmehr verbreiteten sich im Zuge des Protestantismus Gefühle von Nichtigkeit; der Unruhe, überall die Chance auf Geschäfte mit Gott zu wittern, folgte eine andere Unruhe, ausgelöst von der unüberwindlichen Ungewissheit, ob man denn nun im Stand der Gnade war oder zu den Verworfenen gehörte.

Alle Handlungen und Artefakte – und damit auch Kunstwerke – für so schwach zu erklären, dass sie niemals über die diesseitige Welt hinaus wirken und heilsrelevant sein können, war also die Strategie des Protestantismus, um die Ungleichheit zwischen den Menschen zu mindern. Die 1983 in der Hamburger Kunsthalle von Werner Hofmann eingerichtete Ausstellung *Luther und die Folgen für die Kunst* ging von der These aus, dass der Protestantismus der Kunst, eben weil er sie strikt verweltlichte, neue Funktionen und neue Möglichkeiten eröffnete: Die „Abwertung der Bilder schlug in deren Aufwertung um, die Beschränkung erwies sich als Befreiung“, denn in dem Moment, in dem keine „auf Gegenleistung spekulierende Anbetung der Bilder“ mehr erlaubt war, konnte in diesen ganz unbefangenen die Vielfalt der Lebenswelt Eingang finden.² Die Kunst war frei für andere Funktionen, konnte sich mit der Wissenschaft verbinden oder zum Medium der Politik werden, durfte einfach

nur unterhalten oder der Repräsentation dienen, beliebige Themen besetzen und immer neue Genres entwickeln.

Allerdings neigt Hofmann bei seinem Versuch, den Protestantismus vom Vorwurf der Kunstfeindlichkeit freizusprechen und die Reformatoren zu Begründern „einer neuen, aus der Negation gewonnenen Kunsttheorie“ zu machen,³ zu einer ziemlich einseitigen Situationsbeschreibung. So streift er nur nebenbei die veränderte Position der Künstler. Dabei machte es für sie einen großen Unterschied, ob sie als Medien göttlichen Wirkens galten, die selbst im Stand der Gnade waren, oder ob sie, Handwerkern gleichgestellt, eine Zunft neben anderen bildeten. In vor- und gegenreformatorischen Zeiten und Regionen hatten Künstler also einen viel höheren Status als im Protestantismus. Vor allem in Italien wurde der Künstler im Verlauf des 16. Jahrhunderts in Reaktion auf die Reformation – das immerhin betont auch Hofmann – „zum ‚divino artista‘ und sein Werk auf den Altar der ästhetischen Bewunderung erhoben“; ein sakrales Kunstverständnis ging mit der „Geniereligion“ eine Verbindung ein.⁴

Gerade Päpste demonstrierten wiederholt, dass sie Künstlern eine Sonderstellung zumaßen, indem sie für sie sogar die Gesetze außer Kraft setzten. Nachdem etwa der Bildhauer Giovanni Lorenzo Bernini 1638 – zu einer Zeit, zu der er gerade einen Auftrag in St. Peter in Rom ausführte – seine ihm untreu gewordene Geliebte hatte körperlich misshandeln und verunstalten lassen, hob Papst Urban III. die Verurteilung des Künstlers auf – mit der Begründung, es handle sich bei diesem um einen „seltenen Menschen [...] von sublimer Begabung, durch göttliches Wirken geboren, um zum Ruhme Roms Licht in dieses Jahrhundert zu tragen“.⁵ Die Ungleichheit zwischen Menschen, gegen die der Protestantismus vorging, erfuhr damit eine weitere Steigerung, und Kunstwerke galten nicht mehr nur als Schöpfungen, die den Rezipienten Erlösung bringen sollten, sondern sie konnten zudem ihren Urhebern eine beispiellose Immunität verschaffen.

Was im 16. und 17. Jahrhundert stattfand, nehmen bis in die Gegenwart hinein einzelne Künstler immer noch für sich in Anspruch. Gerade in den letzten Jahren ist es etwa innerhalb politischer Aktionskunst üblich geworden, sich mit allem, was man, eventuell illegal, tut, auf die Freiheit der Kunst zu berufen, die im deutschen Grundgesetz auch eigens (in Artikel 5 Absatz 3) verankert ist. So sehr darin noch eine späte Auswirkung gegenreformatorischer Künstlernobilitierung zu erkennen sein mag, so wenig erteilt das Grundgesetz Künstlern jedoch eine Blankovollmacht, die

sie zücken können, sobald es eng wird und ihnen eine Verurteilung droht. Vielmehr dürfen sie gemäß dem Verständnis eines demokratischen Rechtsstaats ihre spezifische Freiheit nur innerhalb klar definierter Grenzen zum Ausdruck bringen. Auf der Theaterbühne, zwischen zwei Buchdeckeln, bei einer Performance in einem Ausstellungsraum ist ihnen vieles – die Verunglimpfung von Symbolen oder die Entwicklung alternativer Gesellschaftsordnungen – erlaubt, doch sobald sie die Grenze zwischen Kunst und Realität übertreten, werden sie von Künstlern zu Bürgern und haben für ein gesetzwidriges Handeln mit denselben Konsequenzen zu rechnen wie jeder andere auch.

Dagegen wehrt sich etwa Philipp Ruch, Gründer der Aktivistengruppe Zentrum für Politische Schönheit (ZPS), und macht dem Staat den Vorwurf, „die Kunstfreiheit [...] zu legalistisch“ zu verstehen. Weiter äußert er die Überzeugung: „Die Kunst ist völlig frei. Nicht nur in dem Sinne, dass sie im rechtlichen Sinne frei ist, Dinge zu sagen oder zu tun, die Privatpersonen nicht sagen oder tun dürfen.“⁶ Damit aber beansprucht Ruch für sich und andere Künstler, über den Gesetzen zu stehen und mehr zu sein als andere Bürger. Eine Begründung für eine solche Sonderstellung liefert er nicht, zielt damit aber vielleicht auch eher auf einen strategischen Vorteil im öffentlichen Diskurs. Wer sich gegen einzelne Projekte oder Thesen von Künstlern oder Kunstaktivisten ausspricht, setzt sich dann nämlich von vornherein dem Verdacht aus, ein Kunstbanause zu sein und eine wesentliche Dimension der jeweiligen Arbeit oder Aktion nicht verstanden zu haben, ist also nicht länger gleichberechtigt in einem Meinungsstreit.

Aber es gibt genauso Künstler, die keinen Ausnahmestatus für sich reklamieren und es sogar ausdrücklich ablehnen, in einer öffentlichen Auseinandersetzung andere – mehr – Rechte als Nicht-Künstler zu haben. So hat sich Klaus Staeck bei rund 30 Prozessen, die im Verlauf mehrerer Jahrzehnte gegen einzelne seiner Plakate angestrengt wurden, „nie auf den Kunstvorbehalt des Artikels 5 der Verfassung, ‚Die Kunst ist frei‘, berufen, sondern stets auf das ebenfalls durch unser Grundgesetz geschützte allgemeine Recht auf Meinungsfreiheit“. Statt also „Sonderrechte in Anspruch [zu] nehmen“, geht es ihm darum, „eines der wichtigsten Rechte, an dessen Grad von Verwirklichung man Demokratien von Diktaturen unterscheiden kann, durch alltäglichen Gebrauch für jedermann verfügbar [zu] machen“.⁷ Seine Aufgabe als Künstler sieht er somit darin, ein Recht zu stärken, das allen Menschen gleichermaßen zugutekommt. Nur weil er anderen Menschen gleichgestellt, nicht

weil er anders ist als sie, kann der Künstler mit seiner Arbeit gesellschaftlich relevant sein.

Die Differenz zwischen Staeck und Ruch lässt sich als später Nachklang eines Streits vernehmen der ehemals zwischen den Konfessionen stattfand. Steht Staeck in seinem gesamten Habitus in der Tradition eines Protestanten mit hoch entwickeltem Gerechtigkeitsinn, der sich mit dem Medium ‚Plakat‘ zudem, wie einstmal die Reformatoren, einer auf massenhafte Verbreitung angelegten Werkform bedient, so setzen Ruch und seine Mitstreiter auf die Kunst als erhaben-martialisches Mysterium. Dass ihre Gesichter mit Ruß beschmiert sind, soll sie stigmatisieren und einen Ausnahmezustand signalisieren. Ihre Aktionen zielen auf Überwältigung, vergleichbar mit Bestrebungen innerhalb der Gegenreformation – etwa bei den Jesuiten und in Barockkirchen –, als man mit immersiv-illusionistischen Techniken die übersinnliche Macht Gottes in die diesseitige Welt herunterholen und sinnlich erfahrbar machen wollte.

Zudem bieten die Aktionen dem Publikum die Chance, durch Partizipation – den Einsatz von Zeit oder Geld – Schuldängste (die von den Künstlern zuerst noch eigens beschworen werden) abzubauen, um sich danach verantwortungsbewusst, voll gutem Gewissen, anderen Menschen gegenüber gar moralisch überlegen fühlen zu können. Kritiker sprechen hier von einem „humanistischen Ablasshandel“,⁸ und diese Qualifizierung passt auch insofern, als die Prämien bei Crowdfunding-Projekten für Kunstaktionen gerne aus Reliquien bestehen. Beim Zentrum für Politische Schönheit gibt es etwa als „Goodie der Extraklasse“ für 5000 Euro einen „Original-Akku-Schrauber“, der bei einer früheren Aktion Verwendung gefunden hat,⁹ bei „Tools for Action“, einer anderen kunstaktivistischen Gruppe, bekommt man schon für 100 Euro „einen echten Teil der Barrikade“, mit der bei einer Kunstaktion ein Nazi-Aufmarsch behindert wurde.¹⁰

Tatsächlich dürfte es in der jüngeren Geschichte, vorbereitet durch die Aktionskunst von Joseph Beuys und Christoph Schlingensief, keine anti-protestantischere Kunstform gegeben haben als den zeitgenössischen Artivismus und – allgemeiner – einer Idee von Partizipation verpflichtete Werke. Hier wird ein Prinzip unterlaufen, das für die gesamte Moderne prägend war, nämlich dass die Erfahrung von Kunst gerade darauf beruht, dass die Rezipienten „ohne alles Interesse“ sind: in einem Modus freier Reflexion, der nur möglich ist, weil man am jeweiligen Geschehen nicht aktiv teilhat und in keinem kommerziellen Verhältnis dazu steht.¹¹ Immanuel Kant,

auf den dieses Prinzip zurückgeht, dachte auch insofern protestantisch, als er es als eine „Gunst der Natur“ deklarierte, überhaupt etwas als schön – als Kunst – zu erfahren, er also ausdrücklich davon absah, das Glück, das die Rezeption eines Kunstwerks mit sich bringen kann, an eine Leistung zu knüpfen.¹² Vielmehr ist es so unverfügbar wie die Gnade Gottes aus der Sicht eines Protestanten.

Zugleich aber bereitete Kant einer modernen Kunstreligion den Boden, deren pure Existenz als anti-protestantisch gelten kann, weil sie die strikte Grenze zwischen der materiellen Welt und einer transzendenten Sphäre öffnet und Kunstwerke mit der Erwartung auflädt, etwas zu können, was nichts anderes Irdisches kann, nämlich den Menschen einen Zugang zu geistigen, metaphysischen, übersinnlichen Kräften zu bahnen und ihnen so Heil zu gewähren. Da unter den Gründern und Anhängern der spätestens in der Romantik voll etablierten Kunstreligion auffällig viele Protestanten waren, die an der Strenge ihres Glaubens litten und daher Asyl in der Kunst (später nicht selten auch im Katholizismus) suchten, lässt sich darin sogar eine späte Folge der Reformation erblicken.¹³

Vielleicht wurde deshalb auch für die Kunstreligion das Problem vermieden, das dem Protestantismus erst seine Nahrung und Legitimation gab. So sehr nämlich Kunstwerken eine Heilssubstanz attestiert werden mochte, so sehr achtete man zugleich darauf, dass diese nicht nur einer privilegierten Minderheit zu Verfügung stand, Zugang dazu also weder erkaufte werden musste noch erarbeitet werden konnte. Mit dem Museum institutionalisierte sich vielmehr die Rezeption von Kunst „ohne alles Interesse“, und mit den in den letzten Jahrzehnten deutlich intensivierten Bemühungen um Kunstvermittlung und Inklusion wurde das Ziel eines egalitären Zugangs zur Kunst sogar nochmals erneuert und verstärkt: Immer noch oder doch wieder vorhandene Hürden sollen abgebaut, von der der Kunst unterstellten Heilswirkung darf niemand ausgeschlossen werden.

In der Moderne fand somit ein an sich anti-protestantischer Kunstbegriff eine protestantische Anwendung. Allerdings war diese vielfach bedroht, weil etwa Künstler sich selbst als den Ursprung der Heilssubstanz der Kunst ansahen, sich oder ihre Werke also für etwas so Besonderes hielten, dass es ihnen widerstrebte, allgemein freien Zugang dazu zu gewähren. Mal sollten hohe Preise oder streng limitierte Angebote Exklusivität garantieren und die Kunst für private Sammler jenseits der Museen umso attraktiver machen, mal wurde mit Strategien der Verschlüsselung oder Verweigerung agiert, um Werke, wenn sie schon öffentlich

sein mussten, allein auf gebildete oder von Geschmackskonventionen unabhängige Rezipienten auszurichten. Dass vieles in der Moderne hermetisch ist oder einem Common-Sense-Verständnis widerspricht, ist somit in doppelter Weise ein anti-protestantischer Affekt: Eine ohnehin schon zum Mysterium verklärte Kunst wird durch einen Abwehrzauber weiter verrätselt.¹⁴

Seit einigen Jahrzehnten erfährt der Kunstbegriff jedoch eine Abrüstung. Kaum noch ein Künstler erhebt den Anspruch, über eine spezifische Heilssubstanz zu verfügen, zugleich hat aufseiten des Publikums die Sehnsucht nach Genies nachgelassen. Dass dennoch nach wie vor kaum jemand bereit ist, Kunstwerke anderen Artefakten wie Schmuck oder Konsumprodukten gleichzustellen oder sich gänzlich von der Vorstellung zu lösen, Kunst habe eine transzendente Dimension, hat eine paradoxe Situation hervorgebracht. Statt klar von einer protestantischen oder einer anti-protestantischen Haltung geprägt zu sein, hat sich der Status der Kunst ins Ungefähre verschoben. Daher ist es auch schwer geworden, eine begrifflich scharfe Diskussion zu führen, da auf jeden Versuch einer Fixierung ein Ausweichen erfolgt: Je nach Anlass ist zu erleben, dass entweder kunstreligiöse Ambitionen geleugnet oder aber voll Pathos eine Sonderrolle der Kunst beschworen wird.

Daher ist umso auffälliger, dass sich innerhalb des Kunstaktivismus, aber auch durch den Bedeutungszuwachs privater Sammler, die zunehmend selbstbewusst suggerieren, das Besitzen von Kunst verschaffe qualifiziertere Formen von Einsicht, ja einen höheren Grad von Eingeweihtheit als interesseloses Rezipieren, gegenwärtig vermehrt anti-protestantische Züge abzeichnen. Die Kunst selbst mag gegenüber der Romantik oder den Avantgarden an anti-protestantischem Charakter verloren haben, im Umgang mit ihr aber gibt es, gerade auch im Kontrast zu den Inklusionsbemühungen öffentlicher Museen, ein verstärktes Bedürfnis danach, den Zugang an Bedingungen zu knüpfen: Letztlich soll nur etwas von der Kunst haben, wer auch bereit ist, einen Preis dafür zu zahlen.

Auf der Website des Zentrums für Politische Schönheit wird um „Komplizen“ geworben – mit dem Argument: „Sie erhalten nirgendwo so viel Aufruhr und Dissens für jeden gespendeten Euro wie bei uns.“¹⁵ Der Aufruhr, der mit den Aktionen in der Gesellschaft und im Establishment von Politik und Medien verursacht werden soll, bedeutet aber zugleich eine Gewissensberuhigung derer, die an ihm mitwirken oder ihn mit ihrer Spende ermöglichen. Kunst dient hier mehr als humanitären Zielen zuerst und zuletzt der Läuterung von Menschen, die sich infolge ihrer privilegierten

Lebenssituation, ja aufgrund ihres Wohlstands schuldig fühlen, diesen nun aber dazu nutzen, sich zu exkulpieren. Sie gehen ein Kommerzium mit der Kunst ein, nicht anders als ein Gläubiger des frühen 16. Jahrhunderts ein Kommerzium mit Gott einging. Bis Luther kam und die Grenze zum Reich des Heils schloss.

¹ Martin Luther: „Ein Sermon von Ablass und Gnade“ (1518), in: ders.: *Glaube und Leben (Deutsch-deutsche Studienausgabe)*, hrsg. von Johannes Schilling, Bd. 1), hrsg. von Dietrich Korsch, Leipzig 2012, S. 1–13, hier S. 9.

² Hofmann, Werner: „Die Geburt der Moderne aus dem Geist der Religion“, in: *Luther und die Folgen für die Kunst*, hrsg. von dems., Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, München 1983, S. 23–71, hier S. 47, 34.

³ Ebd., S. 33.

⁴ Ebd., S. 50.

⁵ Zit. n. Bredekamp, Horst: *Der Künstler als Verbrecher. Ein Element der frühmodernen Rechts- und Staatstheorie*, München 2008, S. 61.

⁶ „Menschen retten im Namen der Kunstfreiheit. Philipp Ruch im Gespräch mit Markus C. Schulte von Drach“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 4.6.2014; www.sueddeutsche.de/politik/deutsche-fluechtlingspolitik-menschen-retten-im-rahmen-der-kunstfreiheit-1.1984715# (27.1.2017).

⁷ Staeck, Klaus: *Ohne Auftrag. Unterwegs in Sachen Kunst und Politik*, Göttingen 2000, S. 84.

⁸ Spreng, Eberhard: „Zynischer Protest gegen die Asylpolitik“, Deutschlandfunk, 17.6.2016, www.deutschlandfunk.de/aktion-fluechtlinge-fressen-zynischer-protest-gegen-die.691.de.html?dram:article_id=357549 (27.1.2017).

⁹ www.indiegogo.com/projects/die-brucke-retten-wir-europas-humanitat# (27.1.2017).

¹⁰ www.indiegogo.com/projects/die-spiegel-barrikade--2# (27.1.2017).

¹¹ Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft (Werkausgabe)*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Bd. 10), Frankfurt am Main, S. 1974, S. 116.

¹² Ebd., S. 329.

¹³ Vgl. Ullrich, Wolfgang: „Kunst als Glaubenssache“, in: ders.: *An die Kunst glauben*, Berlin 2011, S. 46–65.

¹⁴ Vgl. Ullrich, Wolfgang: „Und das soll Kunst sein? – Der Streit als Merkmal und Legitimation moderner Kunst“, in: ders.: *Gesucht: Kunst! Phantombild eines Jokers*, Berlin 2007, S. 170–193.

¹⁵ <http://politicalbeauty.de/Unterstuetzen.html> (27.1.2017).